http://dx.doi.org/10.18778/7969-572-0.11

Thomas Elsaesser

SIEĆ FESTIWALI FILMOWYCH*

Nowa topografia kina europejskiego

Wyznaczniki pochodzenia, strategie dostępu

„Narodowość" w kinie europejskim stała się pojęciem drugiego rzędu („postnarodowość"), negocjowanym głównie za pośrednictwem prawnych i ekonomicznych środków podejmowanych przez Unię Europejską w celu stymulowania przemysłu audiowizualnego oraz promowania jego roli w utrwalaniu dorobku i dziedzictwa narodowego poszczególnych krajów. Również w obrębie samych filmów odniesienia do narodu, regionu i tego, co lokalne, stały się drugorzędną kwestią, funkcjonując jako forma autoreklamy (zapamiętywalnych fragmentów) przeszłości, stylu życia czy lokalizacji (turystycznych). Filmy robione w Europie (a nawet przez inne, mniejsze narody produkujące filmy) mają tendencję do świadomego eksponowania swojego pochodzenia. Nacisk na regionalność, sąsiedztwo i lokalność w cieszących się ostatnio popularnością filmach, takich jak: *Goło i wesoło* (*The Full Monty*, 1997), *Billy Elliot* (2000), *Kobiety na skraju załamania nerwowego* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988), *Cinema Paradiso* (1988), *Good Bye Lenin!* (2003), *Amelia* (*Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2001), zapewnia punkty dostępu dla międzynarodowych i globalnych rynków filmowych, obejmujących również widownię narodową całkowicie umiędzynarodowioną poprzez filmy dostępne w multipleksach i wideotekach. Tendencja do prezentowania łatwych do rozpoznania miejsc i stereotypowych okresów historycznych zaczyna odzwierciedlać zdolność Hollywood do produkowania tekstów „otwartych", przemawiających do zróżnicowanej widowni, przy jednoczesnym ścisłym trzymaniu się klasycznych narracji[1].

Dwa kolejne gatunki można określić jako postnarodowe, ale z przeciwnych

---

[1] Definicję klasycznej narracji w kinie znaleźć można w książce Davida Bordwella *Narration and the Fiction Film*, University of Wisconsin Press: Madison 1985, 156–204.

względów. Pierwsze to filmy, które podobają się szerokiej publiczności, ale nie odwołują się do miejsca, regionu ani narodowej historii. Sytuują się w hermetycznej przestrzeni medialnej, wykorzystując i przetwarzając na nowo formuły gatunkowe z kina komercyjnego lat 60. i telewizji lat 70., parodiowane i wyszydzane przez osobowości telewizyjne popularne wśród rodzimych odbiorców, ale trudne do eksportowania przez narodowe i językowe granice: francuska seria *Taxi* (1998–2007) lub *Goście, goście* (*Les Visiteurs*, 1993–2016), niemieckie i austriackie filmy „Bully'ego" Heriga *But Manitu* (*Der Schuh Des Manitu*, 2001) czy *Gwiezdne jaja: Część I – Zemsta świrów* (*[T]Raumschiff Surprise – Periode 1*, 2004). Drugą tendencją kina postnarodowego jest *cinéma du look*, zapożyczające normy stylistyczne od designu i mody. W odróżnieniu od klasycznego kina artystycznego filmy te zrywają z realizmem, nie wstydząc się porównań do kampanii reklamowych *high concept* (J.-J. Beneix, *Diva*, 1981; Tom Tykwer, *Biegnij Lola, biegnij*, '*Lola rennt*', 1998) ani oskarżeń o pornograficzność (filmy takie jak *Intymność*, '*Intimacy*', 2001, Patrice'a Chereau; prace Catherine Breillat czy *9 songs*, 2004, Michaela Winterbottoma). Styl i przedmiot filmów zapewniają ich łatwiejsze przemieszczanie się między granicami państw, a za sprawą odwoływania się do zuniwersalizowanych przekonań spod znaku *Eurochic*, takich jak wyrafinowany erotyzm, dojrzałe uczucie i namiętność seksualna, mają nawet szansę wejść na rynek amerykański.

Innym sposobem przekraczania tego co narodowe przez filmy europejskie, przy jednoczesnym przywracaniu kategorii narodowości w jej formie drugiego rzędu – jako postnarodowości – są międzynarodowe festiwale filmowe. Twierdzę, że w kontekście Europy obieg festiwalowy stał się podstawową siłą napędową branży filmowej, z daleko idącymi konsekwencjami dla odpowiedniego funkcjonowania innych elementów (autorstwo, produkcja, eksploatacja, prestiż kulturowy i uznanie) właściwych dla kina i kultury filmowej. Jeśli telewizja od lat 60. przejęła od kina zadanie „jednoczenia" narodu, zwracając się do niego bezpośrednio, jak również reprezentując go, kwestią jest to, jak za pośrednictwem obiegu festiwalowego manifestowane jest kino postnarodowe, zyskujące z jednej strony wymiar europejski, jednocześnie z drugiej dostające możliwość wkroczenia w globalny system ekonomiczny, za sprawą którego mogą zostać przepisane typowe wyznaczniki tożsamości. Jako taki, obieg festiwalowy jest jednocześnie teoretycznym wyzwaniem i historycznym „brakującym ogniwem" w naszym rozumieniu kina europejskiego nie tylko od 1945 roku, ale od końca historycznej awangardy lat 30. Na płaszczyźnie teoretycznej odpowiedź może znajdować się nie w polu tradycyjnie pojmowanego filmoznawstwa, ale w jakiejś wersji współczesnych teorii systemów. W ofercie są autopojetyczne sprzężenie zwrotne zaproponowane przez Niklasa Luhmana, teoria przestrzeni przepływów Manuela Castellsa, teoria aktora-sieci Brunona Latoura czy też teoria złożonych systemów adaptacyjnych koncentrująca się na „wyłanianiu się", „atraktorach" i „samoorga-

nizacji"[2]. Chciałbym się jednak skupić na historii tego fenomenu oraz analizie niektórych jego właściwości systemowych.

Festiwale od zawsze uznawane były za integralną część kina europejskiego, ale rzadko analizowano je pod kątem ich kluczowego znaczenia dla konstruowania takich kategorii, jak interesujące mnie tutaj: autor, kino narodowe, opozycja wobec (lub „oko w oko" z) Hollywood. Charakteryzowane przez czynniki geograficzno-przestrzenne (tereny i miasta organizujące omawiane festiwale) i czas (sekwencyjne rozplanowanie największych festiwali filmowych tak, by zagospodarowywały wszystkie dwanaście miesięcy w roku), międzynarodowe festiwale filmowe należy postrzegać jako sieć (z węzłami, przypływami i wymianami). Czy to właśnie ta sieć oraz jej przestrzenno-czasowy cykl jest motorem napędowym, za sprawą którego kino europejskie jest jednocześnie stabilne i dynamiczne, bezustannie podatne na kryzys, a jednak zdolne do przetrwania, tak trudne do zrozumienia dla historyków, a tak ewidentne dla kinofilów?

Międzynarodowe festiwale filmowe

Coroczne międzynarodowe festiwale filmowe są typowo europejską instytucją. Wymyślone w Europie tuż przed II wojną światową, zaistniały kulturowo, zyskały ekonomiczny status i polityczną dojrzałość dopiero w latach 40. i 50. Od tego czasu Wenecja, Cannes, Berlin, Rotterdam, Locarno, Karlowe Wary, Oberhausen i San Sebastián stały się obowiązkowymi punktami na mapie dla międzynarodowych miłośników kina, krytyków i dziennikarzy, jednocześnie będąc rynkiem dla producentów, reżyserów, dystrybutorów, szefów telewizyjnych działów sprzedaży oraz szefów studiów filmowych.

Same lokalizacje są symptomatyczne w odniesieniu do ich historii, polityki i ideologii, to jest w typowych dla Europy kontekstach czasowych i osadzeniu geograficznym. Wiele z najbardziej rozpoznawalnych miejsc znajduje się w miastach, które rywalizują ze sobą w turystyce kulturowej i wydarzeniach sezonowych. Widać to w przypadku starych kurortów, które utraciły swoją arystokratyczną klientelę, a teraz są gospodarzami festiwali filmowych, odbywających się zwykle przed lub tuż po sezonie turystycznym. Przykładem są Wenecja, Cannes, Locarno, Karlowe Wary i San Sebastián, będące oczywistymi pozasezonowymi miastami festiwalowymi. W przypadku innych miast wyraźne są względy polityczne, czego przykładem jest Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Berlinie. Powstały w czasach zimnej wojny, miał pełnić rolę wizytówki hollywoodzkiego

[2] To niektóre z możliwości eksplorowanych w ramach mojej grupy zajęciowej (w skład której wchodzili m.in. Marijke de Valck, Malte Hagener, Floris Paalman, Ria Thanouli, Gerwin van der Pol, Martijn de Waal, Ward Rennen, Tarja Laine i Melis Behlil, którym szczególnie dziękuję za wystąpienia) Cinema Europe w latach 2004–2005.

przepychu i zachodniego przemysłu filmowego, jednocześnie prowokując Berlin Wschodni i drażniąc Związek Radziecki. Podobnie Festiwal Filmów Dokumentalnych w Lipsku – kontratak NRD prezentujący filmy ze wschodniej Europy, Kuby czy Ameryki Łacińskiej – próbował zintegrować socjalistyczny front filmowy w antyfaszystowskich i antyimperialistycznych działaniach, jednocześnie zapraszając lewicowych reżyserów z krajów zachodnich jako towarzyszy-trofea. Poza Europą można przeprowadzić podobne analizy: Pusan – główny festiwal filmowy w Korei Południowej – był również „rezultatem" politycznych posunięć, powstał jako kopia odnoszącego sukcesy Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Hong Kongu, by następnie odegrać ważną rolę w ożywieniu kina koreańskiego jako kina narodowego. Dla wielu zachodnich gości, odstraszonych wielkością festiwalu w Hong Kongu, Pusan stał się w latach 90. źródłem pierwszego kontaktu z innym, „nowym" kinem azjatyckim. Festiwal Filmowy w Toronto był także starannie przemyślanym posunięciem – miał skonsolidować „narodowe" przyczółki tak, by mogły stawić czoła kulturowym „barbarzyńcom" na południe od granicy, jednocząc kanadyjskich twórców filmowych podzielonych na francusko- i anglojęzycznych w walce ze wspólnym wrogiem – Hollywoodem. Inne europejskie festiwale zlokalizowane są w miastach przemysłowych; niektóre od lat starały się zmienić swoje przeznaczenie i przekształcić w centra kulturalne. Tak było w przypadku Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Oberhausen, który wprowadził kulturę filmową w region górnictwa i przemysłu ciężkiego, podczas gdy Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Rotterdamie znacznie przyczynił się do zmiany wizerunku miasta – z kojarzonego głównie z olbrzymim terminalem kontenerowym i portem przyjmującym towary z Chin i Azji, w przeszłości służącym Europie jako miejsce, z którego z nadzieją do Nowego Świata wyruszali emigranci, Rotterdam stał sie centrum dla mediów, filmu i architektury. Obecnie jest równie ważnym węzłem dla innego rodzaju ekonomii – niematerialnej ekonomii doświadczeń, stanowiąc most między kinem azjatyckim a europejską publicznością, co jest specjalnością festiwalu od ponad dwóch dekad.

Tendencja miast przemysłowych do podejmowania prób przekształcenia w stolice kultury to oczywiście szerszy trend. Wykracza on poza fenomen festiwali filmowych oraz kontynent europejski. Ze względu na widoczny w krajach rozwiniętych ogromny wysiłek włożony w odnowę centrów miast i wlanie nowego życia w tkankę miejską (często przez ostatnie pół wieku zaniedbaną albo będącą ofiarą prywatnej motoryzacji, przedmieść i centralnego planowania), strategiczne znaczenie wydarzeń kulturalnych i festiwali filmowych, w szczególności dla kształtowania marki terytorialnej, jest nie do przecenienia. Wyróżnić można przynajmniej dwa nachodzące i krzyżujące się osiągnięcia, prowadzące do rewaloryzacji przestrzeni i usytuowania („dzielnica" jako czynnik) w kulturze miejskiej. Po pierwsze, fenomen skupisk kulturowych (*cultural clustering*). Podążając za badaniami dzielnic Jane Jacobs i pracami Sharon Zukin poświęconymi wzajemnym oddziaływaniom czynników kulturowych i ekonomicznych na przykładzie

nowojorskiej kultury loftów w latach 80., ekonomiści, urbaniści i etnografowie zaczęli dostrzegać „wzrost wartości lokalnie specyficznej zmienności interakcji pomiędzy kulturą (miejscem) a handlem (rynkiem) we współczesnej, mieszanej gospodarce rozrywki, kultury i kreatywności”[3]. W konsekwencji przedsiębiorstwa informacyjne, *high-tech* i sektor wiedzy szukają teraz „bogatych kulturowo środowisk” dla swoich baz operacyjnych w celu przyciągnięcia wykwalifikowanych pracowników i utrzymania wyszkolonego personelu potrzebnego, by zachować konkurencyjność i innowacyjność[4]. Miasta, aby zatrzymać firmy i ich pracowników, uwydatniają swoje lokalne zalety (warunki mieszkaniowe, transport, infrastruktura i inne udogodnienia) poprzez rozszerzanie ich na całą koncepcję miasta, w którym lokalność i sąsiedztwo pełnią szczególną funkcję. Po drugie (i to nie bez napięcia z ideą lokalności), najbardziej ekonomicznie atrakcyjna część ludności to nie etniczne skupiska tradycyjnych miejskich dzielnic, ale grupy takie jak *yuppies*, *dinkies*[**], *empty nesters*[***], *bobos*[****] i im podobni. Wspólny wpływ tych grup jest kluczowy dla sektora usługowego, polegającego na ich sile nabywczej, co prowadzi do tak zwanej gospodarki Bridget Jones[5]. Aby zaspokoić tę nową klasę ekonomiczną, władze miejskie i stołeczne próbują swoje miasta kreować na miejsca permanentnych, wciąż toczących się wydarzeń. Dopełnieniem architektonicznie wyrażonej przestrzeni miejskiej jest wymiar czasowy, a zbudowane miasto przekształca się i jest dublowane przez „zaprogramowaną”, czy

---

[3] H. Mommaas, *Cultural Clusters and the Pos-industrial City: Towards the Remapping of Urban Cultural Policy*, „Urban Studies” 2004, Vol. 41, No. 3, 507–532.

[4] „Środowiskiem bogatym kulturowo” mogą być również miejsca nietknięte ludzką ręką, tak było dla wielu firm *high-tech*, które w latach 90. wybrały Północną Karolinę i Oregon na swoje główne siedziby: rekreacja i sport na świeżym powietrzu są silnie związane z „klasami kreatywnymi” (Richard Florida). W Europie kultura jest przeważnie połączeniem miejskiego środowiska bogatego w historyczne odniesienia, naturalne i architektoniczne piękno, zróżnicowanej oferty intelektualnej i artystycznej (uniwersytety, muzea), a także miejsc rozrywki i luksusowych sklepów.

[5] „Helen Fielding (autorka *Pamiętnika Bridget Jones*) stworzyła postać dużo bardziej ludzką i rozpoznawalną, w przeciwieństwie do eleganckich i zamożnych młodych nowojorskich singli z programów telewizyjnych *Przyjaciele* (*Friends*, 1994–2004) i *Seks w wielkim mieście* (*Sex and the City*, 1998–2004). Jednak wszystkie trzy portretują ludzi, którzy teraz dominują i kształtują świat bogatych i ich miejskie życie nie tylko w Nowym Jorku i Londynie, ale coraz częściej w Tokio, Sztokholmie, Paryżu i Santiago: wykształceni, pracujący single w wieku od 20 do 30 lat. Moraliści niepokoją się o nich, marketingowcy zalecają się, a deweloperzy chcą ich zwabić. Są oni głównymi konsumentami i producentami kreatywnej ekonomii skupionej wokół reklamy, wydawnictw, rozrywki i mediów. Bardziej niż jakakolwiek inna grupa społeczna mają oni czas, pieniądze oraz pasję trwonienia ich na wszystko to co modne, błahe i zabawne”. „The Economist” 2001, 20 December.

raczej programowalną przestrzeń. W tym projekcie kluczowe znaczenie w konstruowaniu serii miejskich wydarzeń sezonowych w ciągu roku mają wystawy czasowe oraz coroczne festiwale. Wśród różnego rodzaju imprez czasowych i festiwali szczególna rola przypada międzynarodowym festiwalom filmowym, relatywnie opłacalnym, przyciągającym zarówno stałych mieszkańców, jak i gości z zewnątrz, co pomaga rozwijać infrastrukturę towarzyskości, jak również usługi cenione przez „klasę kreatywną", funkcjonujące przez cały rok[6]. Nic więc dziwnego, że liczba festiwali raptownie wzrosła w ostatnich latach. Obecnie w samej Europie jest więcej festiwali filmowych niż dni w roku. Organizowane są już nie tylko przez co ważniejsze stolice, pozasezonowe uzdrowiska i odnowione miasteczka przemysłowe. Często średnie miasta, balansujące na granicy nijakości, decydują się na organizację festiwalu w celu zwiększenia swojej atrakcyjności turystycznej lub roszczenia sobie prawa do tytułu lokalnego centrum kultury (tak jak Brunszwik w Niemczech, Bradford w Wielkiej Brytanii)[7].

Te dwa elementy – kulturowe skupiska gospodarki Bridget Jones oraz determinacja w traktowaniu przestrzeni miejskiej jako programowalnej i cyklicznej – stanowią istotny kontekst dla rozumienia liczebności festiwali filmowych. Nie wyjaśniają jednak efektu sieciowego, którego wywoływanie na globalnym rynku medialnym międzynarodowe festiwale filmowe dopiero sobie uświadamiają. Ich liczba powoduje konsekwencje, które na pierwszy rzut oka wydają się sprzeczne: miasta gospodarze konkurują ze sobą o atrakcyjność i dostępność lokalizacji dla międzynarodowych gości oraz ekskluzywność prezentowanego repertuaru. Festiwale rywalizują również o najbardziej atrakcyjną datę w kalendarzu. Jednak na innym poziomie festiwale wzajemnie się uzupełniają. Konkurencja podnosi standard i zwiększa wartość prezentowanych filmów. Konkurencja skłania również do porównań, co skutkuje faktem, że festiwale upodabniają się do siebie pod względem organizacji, jednocześnie starając się odróżnić pod względem autoprezentacji

---

[6] „Klasy kreatywne", termin upowszechniony przez Richarda Floridę, to „szybko rosnąca, dobrze wykształcona i dobrze opłacana część siły roboczej, z wysiłku której korzystają korporacje i od której coraz bardziej zależny jest wzrost gospodarczy. Członkowie klasy kreatywnej wykonują szeroką gamę prac w różnych branżach – od technologii i rozrywki, dziennikarstwa do finansów, wysokiej klasy produkcji do sztuki. Nie myślą o sobie świadomie jako o klasie. Dzielą jednak wspólny etos i wartości jak kreatywność, indywidualność, odrębność i uznanie". R. Florida, *The Rise of the Creative Class. Why cities without gays and rock bands are losing the economic development race*, „Syracuse Post-Standard" 2002, 14–15 July.

[7] „Stary kawał: dwóch alpinistów wspina się po stromym zboczu. Powietrze zaczyna robić się coraz rzadsze, ale w końcu udaje im się dotrzeć do na wpół opuszczonej górskiej wioski. Jeden mówi do drugiego: »Wiesz, czego tutaj brakuje?«. »Nie mam pojęcia« odpowiada drugi. »To oczywiste«, ripostuje jego towarzysz, »festiwalu filmowego! «". H. G. Rodek, *Noch ein Festival*, „Die Welt" 2005, 6 April.

i nacisku, jaki kładą na programowanie (tematyczne) repertuaru. Muszą mieć również pewność, że następują po sobie we wcześniej ustalonej kolejności, co pozwala ich międzynarodowym klientom – producentom, filmowcom, dziennikarzom – wygodnie przemieszczać się z jednego festiwalu klasy A na następny[8].

Optymalizując odpowiednie korzyści lokalne, każdy festiwal przyczynia się do globalnego efektu sieciowego, równoważąc negatywne skutki konkurencji (w skończonej liczbie filmów i czasu) pozytywnymi następstwami w postaci znajomego formatu i rozpoznawalności marki, jednocześnie dając innowacyjnym programerom możliwość wyznaczania trendów i opracowywania koncepcji przejmowanych przez innych. Z perspektywy filmów (lub raczej ich twórców) te właściwości festiwali stanowią podstawowe elementy w systemie oczekiwań: filmy obecnie są robione na festiwale tak samo, jak w erze wielkich wytwórni Hollywood realizowało filmy wyłącznie dla kin premierowych. Obieg festiwalowy jako globalna sieć ustanawia daty premier filmów niezależnych w kinach premierowych światowego rynku, gdzie mogą akumulować kapitał kulturowy i aprobatę krytyków, niezbędne by wkroczyć na narodowy i lokalny rynek dystrybucyjny z impetem nabranym dzięki festiwalowym sukcesom. Żaden plakat filmu niezależnego nie obejdzie się bez logo przynajmniej jednego festiwalu filmowego światowej klasy w widocznym miejscu, tak jak produkcje hollywoodzkie muszą być opatrzone logo swojego studia.

Festiwale tworzą sieć pełną punktów węzłowych i zakończeń nerwowych, z aktywnością powierzchniową i osmozą między różnymi warstwami sieci. Choć oczywiście istnieje rygorystyczny system rankingowy, na przykład między festiwalami kategorii A i B, nadzorowany przez międzynarodową federację FIAPF[*****], system jako taki jest porowaty i perforowany. Panuje ruch i utrzymywany jest kontakt między festiwalami regionalnymi i międzynarodowymi, specjalistycznymi/tematycznymi oraz otwartymi; festiwale europejskie są w kontakcie z północnoamerykańskimi, podobnie jak z azjatyckimi i australijskimi. Niektóre z nich są outsourcingowane, jak ten w Ouagadougou w Burkina Faso, w większości organizowany oraz finansowany z Paryża i Brukseli, funkcjonujący jako główna

---

[8] W 1987 roku Festiwal Filmowy w Berlinie został przeniesiony z sierpnia na luty, tak by poprzedzać, zamiast następować, Cannes. Decyzja ta związana była również z presją „napakowania" programu jak największą liczbą premier, ale także chęcią dopasowania się do harmonogramu tak ważnych gości jak programerzy festiwali i kin studyjnych. Jak zauważa Gerald Peary: „Berlin to miejsce, gdzie rozpoczynają sie coroczne łowy. Co roku w lutym programerzy festiwali filmowych z całego świata zaczynają bawić się ze sobą w »kotka i myszkę« [...]. Polowanie ciągnie się przez kolejne festiwale – San Francisco, Locarno, Montreal, Telluride, Toronto, do wyboru do koloru, z obowiązkowym przystankiem w maju w Cannes". G. Peary, *Season of the Hunt*, „American Film" 1991, November/December, Vol. XVI, No. 10, s. 20.

przestrzeń definiowania, promowania oraz prezentowania kina afrykańskiego zarówno francusko-, jak i anglojęzycznego[9]. Inne to festiwale festiwali („najlepsze z najlepszych") jak Festiwal Filmowy w Londynie, będący raczej przeglądem festiwalowych faworytów danego sezonu dla miejscowej publiczności, przyciągającym jednak mniejsze zainteresowanie prasy i międzynarodowych gości[10].

Pajęczyna ta z czasem tak silnie się splotła i tak spontanicznie zorganizowane są interakcje pomiędzy różnymi „aktorami sieci", że w swej totalności obieg festiwalowy zapewnia struktury i przestrzeń wymiany umożliwiające zarówno funkcjonowanie przypadku, jak i rutynę. Festiwale razem wzięte tworzą skupiska kolejnych międzynarodowych miejsc, do których w różnym natężeniu oraz intensywności, jak stada ptaków lub ławice ryb, migrują filmy, reżyserowie, producenci, specjaliści od promocji oraz prasa. Podobnie jak w przytoczonych powyżej zjawiskach naturalnych (wnikliwie studiowanych przez teoretyków systemów adaptacyjnych), sposób, w jaki rozchodzą się informacje, wymieniane są sygnały, kształtowane opinie oraz osiągany konsensus, na pierwszy rzut oka wydaje się ekscytująco nieprzewidywalny, okazuje się jednak przestrzegać ściśle zaprogramowanych reguł. I tak na przykład kryteria selekcji filmów, ich prezentacja, relacje w mediach i wreszcie nagrody wydają się arbitralne i nieprzejrzyste, jednak wzory dają się szybko dojrzeć. Wystarczy wziąć pół tuzina katalogów z różnych festiwali, przeczytać opisy filmów lub teksty przemówień podczas rozdania nagród i zrobić analizę semantyczną. Nie więcej niż tuzin słów składa się na wartościujące i klasyfikujące słownictwo potrzebne do skategoryzowania znacznej większości festiwalowych filmów. Ta nieformalna leksykalna stabilność uzupełnia coraz większe podobieństwa organizacyjne, co przeciwdziała wrażeniu tymczasowości oraz zmienności lokalizacji festiwali.

Jako jeden z punktów odniesienia, pozwalający na odtworzenie dynamiki rządzącej dzisiejszą produkcją, dystrybucją oraz recepcją kina niezależnego, obieg festiwalowy jest kluczem do wszystkich form kina niezwiązanego z globalną siecią Hollywood. Idąc dalej tym tropem, obieg festiwalowy stanowi również istotne sprzężenie z samym Hollywood. Festiwale filmowe (jak Hollywood), stanowią globalną platformę, która (w przeciwieństwie do Hollywood) jest również „rynkiem" (być może bardziej bazarem niż giełdą papierów wartościowych), kulturową wizytówką (porównywalną do muzycznych lub teatralnych festiwali), „miejscem rywalizacji" (niczym igrzyska olimpij-

---

[9] M. Diawara, *New York and Ougadougou: The Homes of African Cinema*, „Sight & Sound" 1993, November, s. 24–25.

[10] Wnikliwa analiza różnych funkcji, jakie pełnić może taki festiwal filmowy, szczególnie między przemysłem i światem sztuki filmowej zob. J. Stringer, *Raiding the Archive: Film Festivals and the Revival of ClassicHollywood*, [w:] *Memory and Popular Film*, ed. P. Grainge, Manchester University Press: Manchester 2003, s. 81–96.

skie), a wreszcie organizacją światową (prowizoryczną Organizacją Narodów Zjednoczonych, parlamentem kin narodowych lub kinematograficznym NGO, biorąc pod uwagę wyraźne w przypadku poszczególnych festiwali polityczne inklinacje). Innymi słowy – festiwale są wyjątkowym przypadkiem kombinacji czynników ekonomicznych, kulturalnych, politycznych, artystycznych oraz personalnych, które komunikują się oraz wzajemnie zasilają. Wyjaśnia to, dlaczego ten początkowo typowo europejski fenomen umiędzynarodowił się, wytwarzając w procesie nie tylko samowystarczalny i autoreferencyjny świat dla kina artystycznego, niezależnego oraz dokumentalnego, ale również stał się „alternatywą" dla systemu hollywoodzkich studiów filmowych w ich postfordowskiej fazie. Przede wszystkim, ustanawia warunki dla dystrybucji, marketingu oraz eksploatacji, ale także w coraz większym stopniu reguluje produkcję, zdeterminowaną, jak to jest w sektorze pozahollywoodzkim, bardziej przez międzynarodowe rynki zbytu niż wewnętrzny rynek w „kraju pochodzenia". Widząc jak festiwale konkurują między sobą i są w coraz większym stopniu uzależnione od regularnego, corocznego zaopatrzenia w interesujące, innowacyjne czy po prostu warte uwagi filmy, nie dziwi, że co bardziej prestiżowe festiwale na świecie coraz częściej oferują fundusze wspierające produkcję, nagrody pieniężne na development albo „obozy talentów" (Berlin) w celu związania nowego twórczego potencjału z wizerunkiem marki konkretnego festiwalu. Oznacza to, że niektóre filmy tworzone są na miarę i na zamówienie, na przykład data ukończenia, miejsce projekcji oraz finansowanie jest ściśle związane z harmonogramem konkretnego festiwalu (lub obiegu festiwalowego) i wielu twórców uwewnętrznia takie możliwości dla swoich filmów oraz w nie celuje. Stąd nieco cyniczne odwoływanie się do gatunku „film festiwalowy", który odnosi się do prawdziwego fenomenu, ale również ukrywa pewne korzyści wynikające z wytworzenia takiego relatywnie stabilnego horyzontu oczekiwań. Zapewnia to widoczność i potencjalne zainteresowanie filmom, które nie dysponują budżetem promocyjnym produkcji hollywoodzkich ani nie mogą polegać na wystarczająco dużym rynku wewnętrznym (jak np. Indie), oraz daje możliwość znalezienia swojej publiczności lub zwrócenia się inwestycji[11].

---

[11] Prototypowym przykładem filmu festiwalowego jest *Seks, kłamstwa i kasety wideo* (*Sex, Lies, and Videotapes*, 1980) Stevena Soderberga, którego droga do sławy stała się marzeniem każdego aspirującego filmowca. Film zrealizowany niewielkim nakładem finansowym, z garstką (wtedy) nieznanych aktorów, zdobył Złotą Palmę w Cannes jako najlepszy film, a James Spader został nagrodzony za rolę. Następnie zgromadził nagrody na dziesiątkach innych festiwali i został przejęty przez Miramax, który zapewnił mu sprytną kampanię reklamową, dzięki której film zarobił sześćdziesiąt milionów dolarów, przy początkowej inwestycji dziewięciu milionów dolarów. Film w dalszym ciągu jest hitem na DVD.

Krótka historia europejskich festiwali filmowych

Ogólna perspektywa fenomenu festiwali wymaga uzupełnienia o krótką historię europejskich festiwali filmowych. Były one początkowo wysoce polityczne i nacjonalistyczne. Festiwal Filmów w Wenecji na przykład, jak często zwraca się uwagę, powstał w w 1932 roku jako efekt kokietowania ze strony Stowarzyszenia Włoskich Hoteli i propagandowych wprawek Benita Mussoliniego. Pod koniec dekady profaszystowskie nastawienie festiwalu było tak silne, że Francuzi zdecydowali się założyć konkurencyjne wydarzenie:

> [Wenecki] festiwal oraz przyznawane na nim nagrody były w tamtych czasach tak samo związane z prestiżem biorących w nim udział krajów, jak i filmami. Wraz ze zbliżającą się II wojną światową zaczęto wyraźnie faworyzować faszystowskich sprzymierzeńców, szczególnie Niemcy i Włochy. W 1939 roku Francja została wytypowana na zwycięzcę głównej nagrody festiwalu za film Jeana Renoira *Towarzysze broni* (*La grande illusion*, 1937), jednakże Złoty Lew (wtedy Puchar Mussoliniego) ostatecznie przypadł dwóm filmom: niemieckiemu *Olimpiada* (*Olympia 1. Teil – Fest der Völker*, 1938), wyprodukowanemu we współpracy z ministerstwem propagandy Josepha Goebbelsa, i włoskiemu *Pilot Luciano Serra* (*Luciano Serra Pilota*, 1938) zrealizowanemu przez syna samego Mussoliniego. Oburzeni Francuzi w proteście wycofali się z udziału w konkursie. Zarówno angielscy, jak i amerykańscy członkowie jury wystąpili z komisji, wyrażając tym samym swój sprzeciw wobec pozbawionych szacunku dla sztuki działań polityków i ideologii[12].

Kolejnym festiwalem zawdzięczającym swoje istnienie kontrowersjom politycznym i municypalnym przepychankom jest Festiwal Filmowy w Locarno w Szwajcarii, który zajął miejsce Lugano, powstałego jako kontynuacja festiwalu w Wenecji na czas wojny. Locarno rozpoczął się w 1946 roku, zaledwie na kilka dni przed otwarciem festiwalu w Cannes[13]. Również festiwal w Karlowych Warach został zainaugurowany w 1946 roku z bezpośredniej inicjatywy świeżo znacjonalizowanego czeskiego przemysłu filmowego i miał służyć jako przestrzeń prezentacji dla „socjalistycznej" produkcji.

---

[12] B. Craig, *History of the Cannes Film Festival*, http://www.cannesguide.com/basics/ (data dostępu: 10 marca 2005).

[13] „Na początku, zaraz po wojnie, Locarno – niewielka wioska turystyczna korzystając ze swojej popularności na płaszczyźnie politycznej i socjokulturalnej, oferuje niejako mini Wenecję, otwierając okno dla przemysłu kinematograficznego nastawionego przede wszystkim na bliskich sąsiadów – Włochów, a wkrótce na cały świat. [...] Wkrótce Locarno staje się uprzywilejowanym miejscem spotkań i spektakli, podczas których tak publiczność, jak i profesjonaliści mogą poznać najważniejsze aktualnie filmy, a wszystko to w atmosferze zarówno profesjonalizmu, jak i zabawy". http://www.locarnofestival.ch (brak daty dostępu – przyp. tłum.).

W latach powojennych układ pomiędzy Wenecją i Cannes stał sie bardziej przyjazny, a w 1951 roku dołączył do niego Festiwal Filmowy w Berlinie, będący również, jak już wcześniej wspominałem, rezultatem decyzji politycznych[14]. Przez blisko dwie dekady – do 1968 roku – te trzy festiwale klasy A dzieliły między sobą roczną produkcję filmową, przyznając Złote Lwy, Złote Palmy i Złote Niedźwiedzie. Dla tego pierwszego etapu charakterystyczne były krajowe komitety wyboru, w których składzie wysokie pozycje zajmowali reprezentanci branży filmowej, decydując o nominacjach. Wybierali oni filmy, które miały reprezentować ich kraje na festiwalach, podobnie jak narodowe komitety wybierają zawodników igrzysk olimpijskich[15]. Pomimo polityczno-dyplomatycznych ograniczeń to właśnie na tych festiwalach, a zwłaszcza w Cannes, wielcy autorzy kina europejskiego jak Roberto Rossellini, Ingmar Bergman, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini zyskali rozgłos i sławę[16]. To samo tyczy się dwóch wielkich banitów kina: Luisa Buñuela i Orsona Wellesa, którzy zostali uhonorowani w Cannes po słabszych okresach w karierach międzynarodowych. Indyjski reżyser filmowy Satyajit Ray wygrał w Cannes, zyskując międzynarodową sławę autora filmowego. Być może mniej znany jest fakt, że praktycznie wszystkie europejskie nowe fale zawdzięczają swoje istnienie festiwalom filmowym. Zwłaszcza Cannes – odkąd w 1959 roku uczyniło gwiazdami François Truffauta i Jeana-Luca Godarda oraz stworzyło francuską Nową Falę – funkcjonuje jak koło zamachowe. Podobny gest został powtórzony przez grupę młodych, pochodzących głównie z Monachium filmowców, którzy ogłosili własną nową falę – Nowe Kino Niemieckie na Festiwalu Filmów Krótkometrażowych i Dokumentalnych w Oberhausen w 1962 roku, natomiast Dogma świadomie i autorefleksywnie ogłosiła swój manifest „Śluby czystości" w Cannes w 1995 roku.

Do połowy lat 60. na europejski obieg festiwalowy składało się sześć festiwali klasy A (do grona wyżej wymienionych dołączyły Moskwa/Karlowe Wary i San Sebastián) oraz liczne festiwale klasy B, zlokalizowane głównie wzdłuż wybrzeża śródziemnomorskiego oraz adriatyckiego, a także francuskiego wybrzeża Atlantyku. Poważne zmiany w polityce festiwalowej miały miejsce po 1968 roku,

---

[14] H. Fehrenbach, *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*, University of North Carolina Press: Chapel Hill 1995, s. 234–238.

[15] „We wczesnych latach filmy wybierane były raczej przez kraje aniżeli przez festiwal, z liczbą filmów z danego kraju proporcjonalną do jego produkcji filmowej. W związku z tym festiwal był raczej forum filmowym niż konkursem, a organizatorzy starali się, by każdy prezentowany film wyjechał z jakąś nagrodą". http://www.cannesguide.com/basics/ (brak daty dostępu – przyp. tłum.).

[16] *Rzym, miasto otwarte* (*Roma, città aperta*, 1945) Rosselliniego zdobył Złotą Palmę w 1946 roku. Cannes odkryło nie tylko Rosselliniego jako międzynarodowego autora, ale także zainaugurowało neorealizm jako czołowy ruch filmowy ery powojennej.

z Cannes ponownie jako punktem centralnym, kiedy Truffaut i Godard zaprotestowali przeciwko odwołaniu Henriego Langlois'a, szefa Filmoteki Francuskiej, doprowadzając do zamknięcia festiwalu. Kiedy Paryż znalazł się w ferworze wydarzeń majowych, Cannes ze swoimi zagranicznymi gośćmi również zostało zamknięte, a w kolejnych latach dokonano rozległych zmian, dodając więcej sekcji festiwalowych dla debiutujących twórców, „Dwa tygodnie reżyserów" („La Quainzaine des realisateurs"), jak również inne wydarzenia towarzyszące. Pozostałe festiwale poszły za tym przykładem, jak Berlin, gdzie w 1971 roku powołano równoległe do festiwalu Forum Młodego Kina[17]. Kluczowa zmiana zaszła w 1972 roku, kiedy postanowiono – znów w Cannes – że to dyrektor festiwalu, a nie krajowe komitety, ponosi całkowitą odpowiedzialność za wybór filmów do konkursu. Dzięki temu posunięciu, natychmiast podchwyconemu przez pozostałe festiwale, Cannes ustaliło szablon dla wszystkich festiwali filmowych, które synchronizowały struktury organizacyjne oraz procedury selekcji, inaczej rozkładając jednak akcenty, by zachować własny profil i tożsamość[18].

Zmiana procesu selekcji z krajowego/narodowego na decyzję dyrektora festiwalowego wpłynęła również na to, w jaki sposób kino europejskie zaczęło być postrzegane. Podczas gdy mniejsze kraje były w stanie zaistnieć na arenie międzynarodowej dzięki nowym falom (z autorami reprezentującymi naród, zamiast urzędników wybierających krajowego reprezentanta), złotą walutą europejskich festiwali pod przewodnictwem Cannes stało się kino autorów-reżyserów, nie tylko dla małych, rozwijających się krajów i Europy. Tak więc lata 70. były dekadą młodych autorów amerykańskich, takich jak Robert Altman, Martin Scorsese, Francis Coppola, oraz europejskich, jak Ridley Scott, Louis Malle, John Boorman i Miloš Forman, twórców współpracujących z, lub pracujących dla Hollywood. W przypadku Cannes widoczny jest pewien paradoks: jako największe wydarzenie dla francuskiego kina, często ujawniające skrajnie antyhollywoodzkie nastroje, namaściło więcej amerykańskich reżyserów, przywracając również ich pozycję w USA, niż jakikolwiek inny festiwal. W latach 80. Cannes naznaczyło niemieckich filmowców

---

[17] O historii Forum przeczytać można w *Zwischen Barrikade und Elfenbeinturm. Zur Geschichte des unabhängigen Kinos. 30 Jahre Internationales Forum des Jungen Films*, Hrsg. von den Freunden der Deutschen Kinemathek: Berlin 2000.

[18] Pełniejsze omówienie historii, dynamiki i specyficznych profili organizacyjnych Wenecji, Cannes, Berlina i Rotterdamu znaleźć można w książce Marijke de Valck *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press: Amsterdam 2005, która otwiera nowe spektrum możliwości, oferując model teoretyczny dla zrozumieniu fenomenu festiwali filmowych. Pierwszą próbą krytycznego spojrzenia na temat festiwali filmowych w ramach debaty o globalizacji prezentuje J. Stringer, *Global Cities and International Film Festival Economy*, [w:] *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, eds. M. Shiel, T. Fitzmaurice, Blackwell: London 2001, s. 134–144.

(Wim Wenders, Werner Herzog, R. W. Fassbinder) i Krzysztofa Kieślowskiego, który zdobył Złotą Palmę w 1988 roku, a w latach 90. chińskich reżyserów (Zhang Yimou, Chen Kaige). Przez dziesięciolecia Cannes utrzymało swoją czołową pozycję w obiegu festiwalowym, podtrzymując pozycję reżysera-autora w centrum całego systemu, a gwiazdy, gwiazdki i splendor zapewniały ogólne zainteresowanie. Do wydarzeń w trakcie trwającego w „Hollywood na Riwierze" festiwalu, dodano również rynek filmowy – początkowo nieuporządkowany był przestrzenią dla rozrastającego się przemysłu pornograficznego, jednak od 1976 roku Le Marché du Film stał się bardziej uregulowany i nie przestaje zyskiwać na znaczeniu[19].

Lata 80. przyniosły zmiany w rozkładzie środków ciężkości – festiwale w Azji (zwłaszcza Hong Kong), w Australii (Sydney), ale przede wszystkim w Ameryce Północnej (Sundance, Telluride, Montreal, Toronto) zyskały na znaczeniu, a nawet przyćmiły niektóre z europejskich festiwali, ustalając globalne trendy naśladowane następnie przez mniejsze festiwale, co wpłynęło również na krajowe systemy dystrybucji i lokalne sposoby eksploatacji: kina studyjne (*arthouse*) i wyspecjalizowane ośrodki. Z pewnością od połowy lat 90. było kilka filmów, które nie zdobyły nagród festiwalowych lub nie były szeroko wyświetlane w rocznym obiegu festiwalowym, mogących spodziewać się ograniczonej lub nawet powszechnej dystrybucji kinowej. Festiwale – zależnie od ich pozycji w rankingu – działają wspólnie jako system dystrybucji niezależnie od filmu, kraju czy reżysera. Każdego roku realnie wpływają na to, które filmy zajmą te kilka pozycji trzymanych przez kina studyjne czy wybrane ekrany multipleksów dla przedstawicieli filmowej mniejszości. Przeważnie są to tytuły wybierane na festiwalach, których dystrybutorami są firmy „niezależne" takie jak: Miramax (USA), Sony Pictures Classics (US), Castle Communications (UK), czy mniejsze Sixpack (Austria) lub Fortissimo (Holandia). Bracia Weinstein, założyciele Miramax, z ich bliskimi powiązaniami z Festiwalem Sundance oraz skutecznym balansowaniem na granicy między kinem artystycznym, dystrybucją niezależną, multipleksami i kinem głównego nurtu są często postrzegani dwojako: jedni widzą ich działania polegające na pompowaniu pieniędzy i prestiżu do oraz przez system jako korzystne, inni zwracają uwagę na ich bezwzględność w promowaniu własnych wyborów oraz kupowaniu filmów, by powstrzymać ich wyświetlanie[20]. Wygrani z Cannes, Wenecji i Berlina wspólnie z filmami Miramax stają się minihitami sezonu (indieblockbustery) często na skalę globalną dla międzynarodowej widowni[21]. Tak jak te same filmy

[19] C. Beauchamp, H. Béhar, *Hollywood on the Riviera: The Inside Story of the Cannes Film Festival*, William Morrow: New York 1992.

[20] Teorię tę reprezentuje J. Rosenbaum, *Movie Wars: How Hollywood and the Media Conspire to Limit What Films We Can See*, A Capella: New York 2000.

[21] A. Perren, *Sex, Lies and Marketing. Miramax and the Development of the Quality Indie Blockbuster*, „Film Quarterly" 2001–2002 (Winter), Vol. 55, No. 2, s. 30–39.

hollywodzkie można znaleźć w kinach na całym świecie, istnieją spore szanse, że pięć lub sześć hitów kina artystycznego również będzie pokazywanych wszędzie (jak było w przypadku: *Porozmawiaj z nią*, ‘*Hable con ella*’, 2002; *Między słowami*, ‘*Lost in Translation*’, 2003; *Słoń*; ‘*Elephant*’, 2003; *Atanarjuat, biegacz*, ‘*Atanarjuat*’, 2001; *Dziecięcy świat*, ‘*Dare mo shiranai*’, 2004), tak jakby istniał jeden wspólny rynek filmowy, gdzie jedynie skala i rodzaj widowni są elementami odróżniającymi blockbustery od filmów autorskich i niezależnych. Najnowszy europejski średniobudżetowy film wraz z ostatnią produkcją Wong Kar-waia przyciągną – po odpowiednim czasie wyświetlania w Wenecji, Cannes, Toronto czy Pusan – „swoją” publiczność, podczas gdy w tym samym multipleksie widzowie będą ustawiać się w kolejce, by zobaczyć animację studia Pixar, wyprodukowaną przez Disneya (który jest również właścicielem Miramax), walczącą z najnowszym filmem z serii o *Harrym Potterze* (2001–2011) czy *Władcy Pierścieni* (2001–2003) o to, który otworzy zestawienie kasowe po premierowym weekendzie. Ta współobecność potwierdza, że różnica pomiędzy Hollywood a kinem artystycznym powinna być rozpatrywana inaczej, z siecią festiwali jako kluczowym pośrednikiem łączącym obie strony. Kategoria „kino niezależne” niewiele mówi o tym, jak filmy te są produkowane i finansowane, ale działa na zasadzie preludium do ponownej klasyfikacji i wymiany, jak również jako poczekalnia dla reżyserów, których status autora jeszcze nie został potwierdzony. Jednocześnie festiwale filmowe są rynkiem, na którym europejskie stacje telewizyjne sprzedają koprodukcje i nabywają swój przydział filmów autorskich, zwykle wyświetlanych w kategorii „kino światowe” lub „nowa fala (kraj/kontynent)”.

Jak działają festiwale filmowe

Biorąc pod uwagę stopień zestandaryzowania ogólnego klimatu festiwali oraz schematy organizacyjne, regulujące, w jaki sposób filmy trafiają do obiegu festiwalowego, warto zastanowić się nad ogólnymi zasadami rządzącymi tym systemem. Czy można na przykład zrozumieć obieg festiwalowy, porównując go do ogromnych wystaw objeżdżających większość światowych muzeów? A może festiwale działają jak wyspecjalizowany system pocztowy UPS? Czy festiwale są logicznym przedłużeniem artystycznego modelu tworzenia filmów praktykowanego w Europie od lat 60., tak rudymentarnego, że wymagającego od filmowców stworzenia własnych kanałów dystrybucji i eksploatacji? Jeśli tak, czy festiwale dojrzały do tego, by pełnić tę funkcję i stać się realną alternatywą dla Hollywood, obejmując wszystkie tradycyjne gałęzie branży filmowej – produkcję, dystrybucję i eksploatację, nie rezygnując przy tym z zalet „europejskiego” modelu, w którym kontrolę nad pracą ma autor filmu? Jak próbowałem dowieść, odpowiedź na to pytanie brzmi: tak i nie. Tak, ponieważ istnieją znaczące punkty, w których „europejski” model coraz bardziej zglobalizowanego i splątanego obiegu festiwa-

lowego jest styczny z „hollywoodzkim" modelem światowego marketingu i dystrybucji. Nie, ponieważ różnice ekonomiczne i medialność, nie wspominając już o rynkach wtórnych hollywoodzkich konglomeratów medialnych, to zupełnie inna kategoria. Jednak sam pomysł patrzenia na obieg festiwalowy jako globalną sieć porównywalną do Hollywood zmusza nas do zmiany myślenia o tradycyjnej kategorii europejskiego autora. Jeśli filmy są niejako „zamawiane" na festiwale, to władza/kontrola zostaje przeniesiona z reżysera na dyrektora festiwalu, analogicznie do kontroli znanych kuratorów sztuki (bardziej niż kolekcjonerów), którzy mają ją nad artystami wizualnymi i przestrzeniami wystawowymi. Sytuację tę można również porównać do sposobu, w jaki marketing i eksploatacja zawsze determinowały hollywoodzką produkcję filmową, którą kontrolowali dystrybutorzy. Ta delikatna, niesymetryczna współzależność ewoluuje, reprezentując nowy rodzaj społecznego nacisku wywieranego przez pośredników (dyrektorów festiwali, kuratorów, negocjatorów), wpływając na rozumienie kategorii „przemysłów kreatywnych".

Wraz ze zmianą Hollywood zmienił się również obieg festiwalowy. Choć na pierwszy rzut oka logika zmian, jakim podlegają obydwa systemy, jest odmienna w odniesieniu do każdego z nich i podlega innym prawom, obieg festiwalowy wykazuje podobieństwo do systemu wytwórni filmowych w ich postfordowskim kształcie, gdzie *outsourcing* usług i umiejętności, raczej jednorazowych projektów niż corocznych kwot produkcyjnych, prestiż, „sponsorowane" wydarzenia kulturalne obok splendoru gwiazd oraz samego spektaklu wykształciły szczególny zestaw interakcji. Różniące się skalą od studiów filmowych (koncentrujących się głównie na dystrybucji i realizowaniu transakcji) festiwale mają z nimi wiele wspólnego, ponieważ ich różne elementy są ze sobą połączone na zasadzie sieci. Wielu spośród filmowców jest „niezależnych", ponieważ często działają oni na niewielką skalę, produkując pojedyncze projekty, którym dostęp do „rynku" zapewniają przede wszystkim, albo nawet wyłącznie, festiwale. Poza podobieństwami na poziomie dystrybucji i obiegu kinowego, wyróżnić można jeszcze inne wspólne dla systemu festiwali i studiów filmowych elementy (*branding*, logo, kult osobowości), które dodatkowo utrudniają mówienie o tych zjawiskach w charakterze antagonistów, choć dyskurs ten jest wciąż jeszcze obecny w prasie, oraz sposobie, w jaki festiwale same się prezentują. Z drugiej strony rezygnacja z opozycji Europa – Hollywood nie oznacza ignorowania istniejących różnic, lecz w zamian pozwala wysunąć argument za ustrukturyzowaniem aktywnie interwencyjnej roli festiwali filmowych. W tym miejscu chciałbym skupić się na różnicach, które można wyrazić w formie trzech perspektyw: festiwalu jako wydarzenia; różnicowania i wartości dodanej oraz rozplanowania i koncepcji programowej, które determinują to, jak festiwal „działa" oraz w jaki sposób może rekonfigurować kino europejskie w kontekście międzynarodowego kina artystycznego, ale również kina światowego.

Festiwal jako wydarzenie

Czym właściwie jest festiwal (filmowy)? Jako coroczne spotkanie na potrzeby refleksji i odnowy, festiwal filmowy spełnia ogólne funkcje festiwalu. Festiwale to celebracja wspólnoty; mogą inaugurować Nowy Rok, honorować udane plony, kończyć post lub po prostu oznaczać powrót istotnej daty. Festiwal wymaga okazji, miejsca i fizycznej obecności ogromnej liczby ludzi. Tak samo wygląda to w przypadku festiwalu filmowego. Za sprawą powtarzalności, ukrytych i jawnych hierarchii, a także specjalnych kodów można je również porównać do rytuałów czy ceremonii. Biorąc pod uwagę okazjonalne ekscesy – na myśl przychodzą, ot choćby, gwiazdki chodzące topless w Cannes w latach 60. i 70., imprezy, alkohol, liczba filmów – festiwal filmowy ma też w sobie coś z karnawałowego rozwydrzenia. Z antropologicznego punktu widzenia to, co odróżnia festiwal od ceremonii i rytuału, to relatywna/szczególna rola widza. W przypadku analogii festiwal – karnawał publiczność byłaby aktywna, w przeciwieństwie do festiwalu jako ceremonii, gdzie byłaby bardziej pasywna. Ekskluzywność niektórych festiwali przybliża je do rytuału, w którym wtajemniczeni przebywają ze sobą, a barierki odgradzają ich od tłumu, sednem jest akt performatywny (nawet jeśli polegający jedynie na byciu widzianym, jak na czerwonym dywanie w Cannes) lub akt wręczania nagród. Niektóre festiwale angażują widzów i popierają obecność publiczności, inne są dostępne tylko dla profesjonalistów, a prawie każdy z nich stosuje skomplikowane i często tajemne zasady przyznawania akredytacji.

Medioznawca Daniel Dayan jako jeden z pierwszych przeanalizował festiwale filmowe z perspektywy antropologicznej. W książce *In Quest of a Festival* przyjrzał się Festiwalowi Filmowemu Sundance z 1997 roku, założonemu przez Roberta Redforda w 1991 roku i odbywającemu się rokrocznie w Park City w stanie Utah. To, co interesowało Dayana, to dwie powiązane ze sobą kwestie: w jaki sposób różne grupy widowni stają się publicznością oraz jaka jest wewnętrzna dynamika tymczasowych społeczności takich jak te, tworzące się na festiwalach filmowych, w opozycji do grup pokrewieństwa na urodzinach, świętach czy pogrzebach? Uwzględniając wcześniejsze badania dużych wydarzeń medialnych, takich jak królewskie wesela, igrzyska olimpijskie i telewizyjne relacje z afery Watergate, Dayan zakłada, że festiwale filmowe to zbiorowe performansy, które albo przebiegają według wcześniej przygotowanych „scenariuszy", albo ewoluują w taki sposób, że każdy intuicyjnie dostosowuje się do roli, jaką ma odegrać. Szybko zauważył, że festiwale filmowe pozwalają na znacznie więcej różnych scenariuszy i nawet na stosunkowo małych festiwalach wyróżnić można wiele współistniejących równolegle warstw, które czasem wzajemnie się wykluczają. Spostrzegł również, iż festiwale są definiowane nie tyle przez pokazywane filmy, ile przez ślad, który zostawiają, pełniący podwójną funkcję: performatywnego samopotwierdzenia i refleksywnego samookreślenia, tworząc „werbalną archi-

tekturę" kształtującą przeświadczenie o ważności festiwalu i podtrzymującą przekonanie o jego wartości[22].

Inną perspektywą byłoby postrzeganie festiwalu filmowego jako „wydarzenia", definiowanego, za Jacques'em Derridą, jako „niedekonstruowalna pojedynczość", nie dająca się ani wytłumaczyć, ani przewidzieć przez normatywną logikę jej społecznego kontekstu, ponieważ jej występowanie siłą rzeczy zmienia ten kontekst[23]. Podkreśla to i potwierdza, nawet bardziej niż u Dayana, rekurencyjną autoreferencyjność, poprzez którą festiwal (re)konstruuje miejsce, w którym się wydarza. Znaczenie może się wyłonić jedynie w przestrzeni między iteracyjnością a wtargnięciem – bliźniaczymi biegunami spójności festiwalu jako wydarzenia, co tłumaczy obsesje nowości: pusty znak kompromisu między tym samym a innym, między oczekiwanym i oczekiwaniem niespodzianki, który uderza na każdym festiwalu. Właśnie ten wymiar samogenerowalności i samozwrotności jest tym, co rozumie się jako „szum" festiwalowy, napędzany przez pogłoski, plotki i pocztę pantoflową, ponieważ tylko część werbalnej architektury, do której odnosi się Dayan, trafia do druku. Zhierarchizowane systemy akredytacji, regulowane na większości festiwali za pomocą plakietek w różnych kolorach, dają wyraz innej architekturze – tej uprzywilejowanego dostępu i stref wykluczenia, bardziej przypominającej lotniska ze strefami kontroli bezpieczeństwa niż kościoły z ceremoniami czy targowiska i wystawy przemysłowe. Ponieważ różnice w dostępie oznaczają, że uczestnicy są w nierównym stopniu poinformowani, ograniczenia te przyczyniają się do powstania szumu. Powoduje on permanentną obawę przeoczenia czegoś ważnego na skutek bycia poza głównym obiegiem, co z kolei zachęca do bezpośrednich interakcji z nieznajomymi. „Krucha równowaga", o której mówi Dayan, tak jak zauważona przez niego rozproszona energia nie są przypadkowe, a stanowią część machiny festiwalowej. Pozwala to oddanym kinomanom dzielić przestrzeń z twardymi biznesmenami, zblazowanym krytykom zainteresować się zatrwożonymi młodymi reżyserami filmowymi, a kupnie i sprzedaży filmów uchodzić za celebrację siódmej sztuki.

Różnicowanie i kreacja wartości dodanej

Ten rizomatyczny (kłączowaty) punkt widzenia tworzy prawdopodobnie zbyt intensywny obraz anarchicznej samoorganizacji. Wiele niewidzialnych rąk steruje i zarządza tym festiwalowym chaosem, dbając o to, by wszystko przebiegało płynnie *oraz* z przeszkodami, uwidaczniając kolejną architekturę, tę

---

[22] D. Dayan, *In Quest of a Festival (Sundance Film Festival)*, „National Forum" 1997, 22 September.

[23] J. Derrida, *Margins of Philosophy*, transl. A. Bass, University of Chicago Press: Chicago 1984, s. 307–330.

wyrażoną poprzez program filmów konkursowych oraz różnorodnych sekcji, specjalne wydarzenia, przedstawienia czy poboczne atrakcje[24]. Cannes, oprócz sekcji konkursowej (nagrodą jest Złota Palma), ma również sekcję pozakonkursową (na specjalne zaproszenie), „Un Certain regard" (kino światowe), „Cannes Classics", „Cinéfondation" (filmy krótko- i średniometrażowe zrealizowane przez studentów szkół filmowych), a także „Quinzaine des réalisateurs" i „Semaine internationale de la critique". Wenecja oferuje podobne kategorie: konkurs główny, filmy poza konkursem, „Horizons" (kino światowe), „International Critics' Week" („Settimana Internazionale della Critica"), „Venice Days" („Giornate degli Autori"), „Corto Cortissimo" (filmy krótkometrażowe). Berlin ma sekcję konkursową, „Panoramę", „Forum", „Perspective German Cinema" („Perspektive Deutsches Kino"), „Retrospective", „Showcase", „Berlinale Special", „Berlinale Shorts", „Generation" (kino dziecięce i młodzieżowe). Efektem takiego rozmnożenia sekcji festiwalowych jest napędzenie ogólnej dynamiki, ale taka konieczność dokonywania licznych wyborów nie może obejść się bez pewnych sprzeczności. Na przestrzeni lat, jak widzieliśmy, festiwale dodawały nowe kategorie pod naciskiem protestów (Cannes, Wenecja w latach 70.) lub robiły to same, by uwzględnić przyrost filmów produkowanych niezależnie, a także rosnącą liczbę grup interesów, które chciały być reprezentowane na festiwalach. Buntownicy z Cannes osiągnęli swój cel; kontrfestiwale jak „Forum" w Berlinie zostały włączone; kraje o młodych kinematografiach zostały przyjęte na łono festiwali, jak w przypadku Rotterdamu, który od 1972 roku zaczął specjalizować się w nowym kinie Azji[25].

W tym procesie oczywista stała się kluczowa funkcja festiwali, a mianowicie kategoryzacja, klasyfikacja, porządkowanie i przesiewanie całorocznej światowej produkcji filmowej. Sztuką jest, by odbywało się to nie przez wyplenianie i deklasowanie czy zostawienie brudnej roboty zestawieniom kasowym, a raczej przez wspieranie, selekcjonowanie i nagradzanie. Chodzi zatem o docenianie i zwiększanie kapitału kulturowego, działanie bardziej w charakterze portiera niż wykidajły. Całkowite oddanie festiwali artystycznej doskonałości wymaga odczytania w duchu analizowanych przez Pierre'a Bourdieu społecznych mechani-

---

[24] P. Thomson, *Clutterbusters: Programmers at Five Leading Festivals Expound on Heady Process of Selecting Films*, „Variety" 2003, 18 August, s. 47.

[25] Rotterdam to także festiwal, o którym powiedzieć można, że został szczególnie zainspirowany rewolucją kontrkulturową 1968 roku, jako że jego założyciel – Hubert Bals – był miłośnikiem awangardy i kina niezależnego oraz gorącym zwolennikiem tego, co działo się w Cannes i Berlinie w kolejnych latach. Więcej historii i analiz dotyczących Festiwalu Filmowego w Rotterdamie znaleźć można w książce Marijke de Valck, *Cinephilia: Movies, Love and Memory*, (rozdział *Drowning in Popcorn*), Amsterdam University Press: Amsterdam 2005.

zmów stojących za smakiem i zróżnicowaniem[26]. Poszerzając ofertę programową sekcji konkursowych i pozakonkursowych, festiwale nie demokratyzują dostępu. Pojawiają się nowe struktury władzy i mechanizmy różnicujące, na przykład przyznając możliwość wyboru w ramach niektórych sekcji krytykom lub innym grupom, tworzą nowe formy włączenia i wykluczenia, a przede wszystkim nowe hierarchie, być może niewidoczne dla widzów, lecz dotkliwie odczuwane przez producentów i twórców filmowych:

> Jeżeli kluczowy kapitał gromadzony jest na skutek kwalifikacji na prestiżowy festiwal, dalsze rozróżnienie bazuje na umiejscowieniu filmu w strukturze festiwalu. W przypadku festiwali bez sekcji konkursowej, jak Toronto, projekcja podczas gali otwarcia jest traktowana jako jedna z najbardziej prestiżowych, a sekcje takie jak Galas, Special Presentations i Masters są szczególnie pożądane przez dystrybutorów, producentów i twórców filmowych. W tej hierarchii sekcje definiowane narodowościowo, takie jak Planet Africa czy Perspective Canada, są często postrzegane jako getta dla filmów niespełniających oczekiwań[27].

Nawet na festiwalu filmowym kapitał kulturowy jest ograniczony, jednak – jak zauważyliśmy – akumulowanie go w postaci nagród, relacji prasowych oraz innych form wzbudzania zainteresowania często decyduje o życiu i śmierci filmu. Festiwal stanowi swoistą przepustkę dla filmu, który chce wejść do dystrybucji, dyskursu krytycznego i zyskać kanały eksploatacji. Już te elementy zapewniają twórcy możliwość stworzenia kolejnego filmu, czy to za sprawą sukcesu kasowego (choć rzadko), czy poprzez otrzymane dotacje (rządowo-narodowe, międzynarodowych koprodukcji telewizyjnych). Filmy wykorzystują obieg festiwalowy jak mięsień, który pompuje je przez większy system[28].

Jednak wartość dodana funkcjonuje jako jeszcze jedna forma samoreferencyjności. Bourdieu mógłby to ująć następująco: wszyscy gracze na festiwalu są

---

[26] Zob. zwłaszcza słynne *dictum* Bourdieu: „Gust klasyfikuje, klasyfikując osobę klasyfikującą". P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Scholar: Warszawa 2005, s. 15.

[27] L. Czach, *Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema*, „The Moving Image" 2004 (Spring), Vol. 4, No. 1, s. 76–88.

[28] Festiwale coraz częściej działają również jak interfejs i membrana. Odnoszący sukcesy na festiwalu film i reżyser mają przed sobą otwarte drzwi do systemu komercyjnego, który obecnie rekrutuje „niezależnych". W Europie jest to Cannes, w Stanach Zjednoczonych – Sundance, stanowiące koła zamachowe umożliwiające wejście do przemysłu. Typową, a raczej idealną drogą kariery europejskiego reżysera jest ukończenie szkoły filmowej filmem dyplomowym, który dostanie nagrodę na festiwalu w Europie, zostanie zaproszony do Toronto, albo jeszcze lepiej na Sundance, gdzie Miramax kupi prawa i wielkie wytwórnie wykażą zainteresowanie.

wplątani w „iluzję" gry. Muszą oni wierzyć, że warto w nią grać i czynią to z pełną powagą. A czyniąc to, podtrzymują ją[29]. Wraz z każdą przyznaną nagrodą festiwal potwierdza swoje własne znaczenie, co z kolei podnosi wartość symboliczną samej nagrody. Cannes na przykład jest nie tylko świadome, że Złota Palma jest znakiem jakości filmu nią wyróżnionego. Starannie kontroluje użycie swojego logo zarówno w wersji cyfrowej, jak i drukowanej, aż po krój pisma, kąt, kod kolorystyczny oraz liczbę liści palmowych na gałązce[30]. By posłużyć się jeszcze inną metaforą: festiwal jest urządzeniem napełniającym powietrzem poszczególne filmy i reputacje ich reżyserów jako potencjalnych autorów, dostarczającym tlenu również całemu systemowi festiwali, utrzymującym sieć spokojnie dryfującą na powierzchni. Festiwale filmowe działają niczym multiplikatory i amplifikatory na kilku poziomach: zapewniają uprzywilejowaną widownię i prasę jako arbitrów dobrego smaku. Ustanawiają tymczasową wymianę reputacji, wydajnie dystrybuując informacje z niewielkim opóźnieniem w sprzężeniu zwrotnym. Po drugie, na festiwalach otwartych dla szerokiej publiczności, takich jak Berlin, Rotterdam, Locarno czy San Sebastián, widownia, czy to turyści, czy mieszkańcy, odgrywają rolę grupy fokusowej, testującej dany film według bardzo różnych parametrów, począwszy od kinofilskiego odbioru po trwającą jedynie kilka dni stymulację sensoryczną, równie ważną dla potencjalnej tożsamości filmu w świadomości odbiorców. Goście festiwali, choć niekoniecznie reprezentujący ogół odbiorców, są przydatni dla gromadzenia tego typu danych, a nie tylko do podbudowania lub umniejszania ego twórców w trakcie projekcji przed „żywą" publicznością. Festiwale funkcjonują jako miejsca ewaluacji informacji, zbierają pierwsze opinie i badają rynek.

Ponieważ publiczność festiwalowa nie musi być reprezentatywna dla ogółu widowni filmowej, jej zmienność i kolektywny entuzjazm może doprowadzić do niespodzianek. Jak zauważył Roger Ebert, guru filmowy z Chicago, „możesz pojechać do Toronto z filmem, o którym nikt nic nie słyszał, i odnieść sukces"[31]. Podobnie jest w Rotterdamie, gdzie po każdym seansie widzowie są starannie ankietowani, a ich wybory są publikowane w formie wykresów przez cały czas trwania festiwalu. Często wyniki te znacząco różnią się od opinii krytyków i ju-

---

[29] P. Bourdieu, *The Chicago Workshop*, [w:] *An Invitation to Reflexive Sociology*, eds. P. Bourdieu, L. Wacquant, Polity Press: London 1992, za: M. Eagleton, *Pierre Bourdieu, The Literary Encyclopedia*, http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=50 (brak daty dostępu – przyp. tłum.).

[30] Na oficjalnej stronie festiwalu znajduje się ośmiostronicowa księga znaku dokładnie określająca zasady właściwego wykorzystania logo. Zob. *Graphic Chart*, http://www.festival-cannes.fr/index.php?langue=6002.

[31] Roger Ebert w rozmowie z Kendonem Polakiem, „Inside Entertainment" 2003, September, s. 55.

rorów. Festiwale odgrywają również kluczową rolę dla wartości dodanej filmów pochodzących z ich rodzimej produkcji, zwłaszcza w krajach, w których nie zawsze spełnia ona międzynarodowe standardy. Z sekcjami takimi jak „Perspektive Deutsches Kino" w Berlinie lub „Dutch Treats" w Rotterdamie festiwale zapewniają międzynarodowe pokazy produkcjom krajowych filmowców. Poddane pod ocenę międzynarodowym dziennikarzom i gościom, których reakcja może być następnie punktem wyjścia do debaty publicznej w celu ukształtowania sposobu, w jaki dany kraj postrzega swoją kinematografię i jej pozycję za granicą, filmy te podróżują, nie opuszczając domu. W końcu festiwale w relacji z innymi festiwalami odgrywają rolę multiplikatora: na większość festiwali klasy B zaprasza lub planuje się projekcje filmów, ponieważ były już wyświetlane na innych festiwalach. A zatem dobrze znana tautologia „być znanym z tego, że jest się znanym" obowiązuje również tutaj, tworząc swój własny efekt wzmocnienia.

Rozplanowane i koncepcja programowa

Dyrektorzy festiwali, ich dyrektorzy artystyczni i programerzy sekcji muszą być zwierzętami politycznymi. Zdają sobie sprawę ze swojej władzy, ale wiedzą także, że zależy ona od pokładanej wzajemnie wiary: dyrektor/dyrektorka festiwalu jest królem (królową) lub papieżem (papieżycą) tak długo, jak prasa wierzy w jego/jej nieomylność. Dyrektorzy doskonale zdają sobie sprawę, iż zdaniem prasy ponoszą całkowitą odpowiedzialność za jakość wyselekcjonowanych filmów, a nawet za skład jury i werdykty, zwłaszcza gdy decyzje nie zyskają aprobaty. Złożoność upolitycznienia festiwalu może być mierzona przez nieugięty upór w twierdzeniu, że jedynym stosowanym kryterium jest jakość i wysoka wartość artystyczna: „Zresztą [naszym celem] zawsze jest stawianie filmu w centrum naszych działań. Chodzi o to, aby nie brać pod uwagę niczego poza sztuką filmową i prymatem talentu artystycznego"[32].

Festiwale filmowe nie są jednak igrzyskami olimpijskimi, gdzie wygrywa najlepszy w świetle uzgodnionych i mierzalnych standardów osiągnięć. Od 1972 roku, kiedy to kraje przestały wybierać filmy niczym delegatów do ONZ, rządzi smak postrzegany w stylu „L'etat c'est moi" („Państwo to ja") Króla Słońce (jednocześnie wyrzekając się ducha epoki i mody jako głównych sekretarzy stanu). Uważa się, że dyrektor festiwalu ma wizję – co jest czym i kto jest kim w świecie kina – a także misję, dla swojego kraju, miasta i samego festiwalu. Każda z dorocznych „edycji" ma swoje motto, które samo w sobie musi pogodzić

[32] Edytorial Gillesa Jacoba, dyrektora 58. Festiwalu Filmowego w Cannes, na oficjalnej stronie, http://www.festival-cannes.fr/organisation/index.php?langue=6002 (brak daty dostępu – przyp. tłum.).

konkurujące ze sobą programy, a zatem powinno być jak najatrakcyjniej tautologiczne, jak się tylko da. „Prymat talentu" staje się kryptonimem dla kształtowania smaku i ustawiania terminarza, a tym samym (re)pozycjonowania festiwalu w sieci oraz wśród klientów. Są to stałe grupy reżyserów-gwiazd oraz jeszcze nieodkryte talenty. Musi także brać pod uwagę gusta tych, którzy mogą najskuteczniej te talenty wypromować: dystrybutorów, potencjalnych reżyserów, dziennikarzy. W biznesie kreowania nowych autorów jeden jest „odkryciem", dwóch dobrą wróżbą „nowej fali", trzech nowych autorów z tego samego kraju to „nowe kino narodowe"[33]. Następnie festiwale czuwają nad tymi reżyserami również przy drugim (często rozczarowującym) filmie w nadziei, że trzeci ponownie okaże się sukcesem usprawiedliwiającym ich autorski status, ostatecznie potwierdzony przez retrospektywę. Takie długoterminowe zaangażowanie w budowanie wizerunku konkretnego reżysera-autora jest typowe dla mniejszych festiwali, takich jak Rotterdam, Locarno, „Viennale" czy Toronto, najlepiej, ale niekoniecznie, z lokalnym/krajowym powiązaniem. Jak zauważył Atom Egoyan, najbardziej znany niezależny reżyser kanadyjski:

> Może to zabrzmieć przewrotnie, ale korzystamy z tego, że nie mamy silnego wewnętrznego rynku. Nie konkurujemy ze sobą o wyniki kasowe, gigantyczne wynagrodzenia lub gwiazdy, ponieważ nie jest to dla nas problem. To zarówno błogosławieństwo, jak i przekleństwo. Nasze przetrwanie jako artystów nie jest zależne od gustów widowni, ale od opinii naszych kolegów i koleżanek – programerów festiwali (najbardziej wpływowych nazywa się „Pier"!), jurorów rad sztuki, oraz nawet Telefilmu[34].

Sztuka dla sztuki zawiesza te rozważania o polityce kulturalnej i prestiżu narodowym, tak samo jak czyni je możliwymi. Przez ponowne wprowadzenie losowości, przypadkowe spotkania, przekazywany z ust do ust „cynk", „niespodziewane zwycięstwa", odwoływanie się do estetyki czyni je również sposobem neutralizowania interesów, którymi zainteresowane strony próbują zwrócić uwagę dyrektora festiwalu. Krytyczka Ruby Rich, po zasiadaniu w jury wielu festiwa-

---

[33] Najnowszym przykładem tego zjawiska byłoby Nowe Kino Irańskie dla większości festiwalowych bywalców, identyfikowane z takimi nazwiskami, jak Daryoush Mehrjooi, Mohsen Makhmalbaf, Abbas Kiarostami i córka Makhmalbalfa – Samira. Bill Nichols napisał wnikliwą analizę ustalania programu i procesów tworzenia znaczenia wokół obiegu festiwalowego, które ukształtowały prace tych reżyserów w nowe kino narodowe. B. Nichols, *Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit*, „Film Quarterly" 1994, No. 47/3, s. 16–27.

[34] A. Egoyan, przedmowa do książki Katherine Monk, *Weird Sex and Snowshoes and Other Canadian Film Phenomena*, Raincoast Books: Vancouver 2002. Egoyan ma na myśli Piersa Handlinga, dyrektora Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Toronto.

li, skarżyła się na, jak to określiła, „kult smaku" w międzynarodowym dyskursie festiwalowym[35]. Powiedzieć tak, to nie docenić rytualnych, religijnych i quasi-magicznych elementów niezbędnych, by festiwal stał się „wydarzeniem". Wymaga to atmosfery, w której może dojść niemal do eucharystycznego przeistoczenia; przenikniętej przez Ducha, który może kanonizować arcydzieło lub konsekrować autora, dlatego pojęcia takie jak „jakość" czy „talent" muszą być odporne na racjonalne kryteria lub drugorzędne omówienia. Jak buńczucznie ogłosił Huub Bals, pierwszy dyrektor festiwalu w Rotterdamie, „oglądamy filmy brzuchem"[36]. Mówiąc inaczej, nieopisywalność i tautologia smaku są bliźniaczymi strażnikami festiwalowych pretensji do ucieleśnienia podstawowej, ale odnawialnej rokrocznie tajemnicy.

Autoafirmacja to jeden z aspektów, który odnoszący sukcesy dyrektor festiwalu musi zachować w programie. Jednak każdy programer zgodziłby się, że festiwal filmowy musi być wrażliwy na różne porządki, jak również móc je promować, dyskretnie acz skutecznie. Natomiast już samo ich istnienie przeczy przekonaniu, że festiwal jest neutralnym odwzorowaniem, bezinteresowną kartografią światowej produkcji i narodowych kultur filmowych. Jawne lub ukryte porządki przypominają nam przede wszystkim o historii festiwali. Większość festiwali filmowych, jak widzieliśmy, powstało jako kontrfestiwale, z prawdziwym lub wymyślonym przeciwnikiem: Cannes miało Wenecję, Berlin miał komunistyczny Wschód, Moskwa i Karlowe Wary kapitalistyczny Zachód. Wszystkie mają Hollywood i (od lat 70.) komercyjny przemysł filmowy, zarówno jako „znaczący inny", jak i „zły obiekt". Te zrytualizowane odwołania do oryginalności, odwagi, eksperymentów, różnorodności, krnąbrności, wyzwania, krytyki, opozycji – terminów, które implikują kontrastujący z nimi ustalony porządek, *status quo*, cenzurę, opresję, świat podzielony na „my" i „oni". Nie zapominajmy, że rozkwit nowych festiwali filmowych rozpoczął się w latach 70. Wiele kreatywnych, jak również krytycznych impulsów, które doprowadziły festiwale do poświęcenia się filmom niekomercyjnym, awangardowym i niezależnej produkcji, jest zasługą 1968 roku, kontrkultury wyrosłej na politycznych protestach i wojowniczym aktywizmie[37]. Rotterdam, „Internationales Forum des Jungen Films" (International Forum of New Cinema), Festiwal Filmowy w Pesaro, Telluride i wiele innych zostało

---

[35] B. R. Rich, *Taste, Fashion and Service: The Ideology of Film Curating*, wykład na konferencji „Terms of Address: A Symposium on the Pedagogy and Politics of Film and Video Programming and Curating", 7–8 March 2003, University of Toronto, Kanada.

[36] J. Heijs, F. Westra, *Que le Tigre danse. Huub Bals, een biographie*, Otto Cramwinckel: Amsterdam 1996. s. 216.

[37] Zob. sławetne zawołanie Jeana-Luca Godarda: „My też powinniśmy wywołać dwa albo trzy Wietnamy…" J.-L. Godard, *Godard on Godard*, transl. T. Milne, Da Capo Press: New York 1967, s. 243.

założonych i jest prowadzonych przez ludzi z ideałami politycznymi i zwykle dość ekumenicznym gustem filmowym.

Podczas gdy dyskurs publiczny i przemówienia przy rozdawaniu nagród mogą wciąż odzwierciedlać zaangażowanie w sztukę dla sztuki, istnieją też inne głosy i zagadnienia, wykraczające poza historyczne momenty protestu i buntu. Festiwale filmowe od lat 70. były niezwykle skuteczne jako platformy dla innych idei, dla mniejszości i grup nacisku, kina kobiecego, otwarte na kino gejowskie i queerowe, ruchy ekologiczne, asekurowanie politycznych protestów, tematyzujące kino i narkotyki, oddające hołd antyimperialistycznym walkom i partyzanckiej polityce[38]. Nawet Cannes, twierdza sztuki filmowej i królestwo autorów, nie pozostało niewzruszone. Kiedy Michael Moore w 2004 roku otrzymał Złotą Palmę za *Fahrenheit 9/11*, prawdopodobnie jego najsłabszy film, trzeba było przewodniczącego jury (również Amerykanina) Quentina Tarantino i jego niebieskookiego, chłopięcego czaru oraz całej niewinnej prostolinijności, na jaką było go stać, by uspokoić festiwalową publiczność, że decyzja nie była w żaden sposób politycznie umotywowana, a jury w rzeczywistości uhonorowało wielkie dzieło sztuki filmowej.

Triumf Moore'a w Cannes potwierdził wyrażoną przez Daniela Dayana opinię o festiwalu w Sundance: „Za autorem stoi elektorat". Dayan, w przypadku Sundance, sugerował, że niektórzy reżyserzy na festiwalach mają taki sam status jak gwiazdy muzyki pop mają swoich fanów na koncercie rockowym. Ale uwaga ta ma charakter bardziej ogólny. Nacisk na autora jako walutę nominalną dla gospodarki festiwalu filmowego okazał się bardzo użyteczną tarczą, za którą zarówno festiwal, jak i jego widownia są w stanie negocjować różne priorytety i wartości. Festiwale filmowe stworzyły w efekcie jedną z najbardziej interesujących sfer publicznych dostępnych współcześnie w obszarze kultury: bardziej żywotną i dynamiczną niż galerie sztuki i światowe muzea, bardziej elokwentną i wojowniczą niż muzyka pop, koncert rockowy i świat DJ-ów, bardziej międzynarodową niż teatr, świat performansu i tańca, bardziej polityczną i zaangażowaną niż świat literatury czy akademia. Nie trzeba dodawać, że festiwale filmowe są przyjemniejsze niż wiece partyjne i niekiedy mogą skupić uwagę opinii publicznej na sprawach, o których nawet organizacje pozarządowe nie wiedzą, jak opowiadać. Było tak zwłaszcza z kwestiami płci i rodziną, prawami kobiet, AIDS i wojnami domowymi. Fakt, że festiwale są raczej zaprogramowanymi wydarzeniami aniżeli

---

[38] Dotyczy to nawet bardziej specjalistycznych i tematycznych festiwali: „Festiwale kina queerowego pomagają zdefiniować, czym jest kino gejowskie, lesbijskie, biseksualne, transseksualne. Taki festiwal jak »Views from the Avant-Garde« jest wypowiedzią na temat kondycji kina awangardowego. Decyzje programowe urastają do rangi debaty o tym, co definiuje daną dziedzinę, gatunek lub kino narodowe". L. Czach, *Film Festivals…*, 76–88.

stałymi rytuałami wraz z ich corocznym, cyklicznym charakterem, sprawia, że są one chłonne i mogą szybko reagować na aktualne zagadnienia, przygotowując specjalne tematyczne sekcje z półtuzinem tytułów filmowych, łącznie ze złożeniem retrospektywy. Czasem wystarczy zbieżność tematyczna dwóch filmów – na przykład ludobójstwa w Rwandzie – by festiwal, w tym przypadku Berlin w 2005 roku, zadeklarował swoje stanowisko, kierując uwagę na ten temat, a tym samym koncentrując cenne zainteresowanie dziennikarzy nie tylko na filmach (których walory artystyczne wyraźnie podzieliły krytyków), ale zapewniając czas antenowy i miejsce w prasie dla tematu, regionu, kraju, moralnego, politycznego lub ludzkiego zainteresowania.

Korzyści czasowe i przestrzenne w nowo powstałej ekonomii

Podsumowując niektóre z naszych rozważań dotyczące tego, w jaki sposób funkcjonuje obieg festiwalowy: każdy festiwal filmowy, podążając za Dayanem, składa się z kilku współpracujących i skonfliktowanych ze sobą grup graczy, tworzących razem gęstą siatkę ludzkich relacji, tymczasowo współistniejących w tej samej czasoprzestrzeni. Trzymają się razem nie za sprawą filmów, które oglądają, ale podejmowanych przez nich samopotwierdzających działań, wśród których produkcja prozaiczności najbardziej pasjonuje Dayna. Moja własna interpretacja – za Derridą i Bourdieu – również podkreśla rekurencyjny, performatywny i samozwrotny wymiar festiwalu, ale powiązałem powstające w rezultacie liczne tautologie z procesem dodawania wartości: filmy i festiwale wzajemnie się potwierdzają poprzez nadawanie sobie nawzajem wartości. Festiwale filmowe stwarzają także wyjątkowy rodzaj publiczności. Samopotwierdzająca i samocelebrująca publiczność festiwalowa odgrywa starożytną rolę (związaną z samocelebracją wspólnoty w czasie żniw lub nadejścia wiosny) i jednocześnie współczesną – śmiem twierdzić, że utopijną – misję (będąc forum, na którym „lud" może odgrywać własną suwerenność). Do obu tych kategorii, samocelebracji i autoodgrywania, zastosować można model *autopoiesis* Niklasa Luhmanna, to jest tendencję systemu do tworzenia zamkniętych sieci sprzężeń zwrotnych, które stabilizują go wewnętrznie, jednocześnie chroniąc od otaczającego środowiska.

Istnieje jednakże jeszcze inny sposób odczytania chaosu, jakim jest festiwal filmowy. Pewien poziom dysfunkcjonalności jest prawdopodobnie zaletą festiwali – zachowują element anarchistyczny nie tylko dlatego, że większość z nich powstało w kontrkulturze. Podobnie jak wielkie korporacje informacyjne podjudzają hakerów, by sami pokazali im ich słabe punkty, festiwale godzą bezkompromisowych artystów z pracownikami przemysłu filmowego, by system mógł sam się korygować. Jak twierdzą socjologowie, postindustrialna gospodarka miejska potrzebuje *bobos* (burżuazyjnej bohemy), Bridgetów Jonesów i klasy kreatywnej, którzy, będąc wymagającymi i wybrednymi konsumentami, pomogą utrzymać

konkurencyjne poziomy innowacyjności i elastyczności. Tym, czym te żądne doświadczeń ekosystemy są dla współczesnego miasta, tym są hardcore'owi kinofile, awangardziści i reżyserzy-autorzy dla gospodarki festiwalu: solą w zupie, zaczynem w cieście.

Innowacja (lub „nowość") na festiwalu jest sama w sobie pustym znakiem, zakrywającym lukę pomiędzy powtórzeniem a zakłóceniem, systemem a „pojedynczością". Staje się nazwą dla nieznacznych, niewidzialnych procesów, za sprawą których prawdziwa nagroda główna, czyli „uwaga", jest przyznawana: plotki, skandalu, rozmów, koleżeńskich dyskusji, aktualności i pisania. Te procesy ustalania porządku zapożyczają swoje klisze i kategorie od kultury popularnej i prasy brukowej. Równolegle trwają inne procedury ustalania porządku: te promujące konkretne racje za pośrednictwem wcześniej przygotowanych stematyzowanych zagadnień programów festiwalowych, w ich odrębnych sekcjach, sekcjach specjalnych i retrospektywach. Gorące tematy mogą także pojawić się oddolnie, uzyskując rozpęd za sprawą uczestników korzystających z unikalnej kombinacji miejsca, okazji i fizycznej obecności. Trzecią formą ustalania porządku jest ta osadzona w strukturze czasowej samego festiwalu oraz generowana przez dziennikarzy relacjonujących festiwal szerokiej publiczności. Każdego roku festiwal uzyskuje charakterystyczny temat od prasy (albo raczej konkurujących ze sobą przepływów informacji pochodzących z biura prasowego festiwalu, PR-owców zatrudnionych w przemyśle filmowym i zawodowych dziennikarzy). Wspólnie mediują, formują i użyźniają najistotniejsze tematy przez cały tydzień, aż w końcu ten przepływ przekształci się w opinie lub stanie się werdyktem. Na przykład filmy początkowo omawiane są w kategoriach opisowych, ale już na półmetku faworyci są zachwalani, zwycięzcy przewidywani i w trakcie zamknięcia wszyscy zdają się wiedzieć czy dobry, czy zły film zdobył nagrodę oraz czy był to dobry, czy zły rocznik festiwalu (dyrektora festiwalu). Są, oczywiście, zarówno przegrani, jak i wygrani, a wyśledzić zwycięzcę, który okazuje się przegranym, może być bardziej pouczające niż zwykła festiwalowa (bajkowa) historia, w której zwycięzcą zostaje słabszy. Studia hollywodzkie, na przykład, są bardzo ostrożne, wybierając filmy, które wysyłają na duże festiwale. Niektóre bowiem zauważyły, że o ile wygrana europejskiej nagrody festiwalowej ma niewielki wpływ na sukces kasowy wielkich, gwiazdorskich produkcji – w przeciwieństwie do Oscarów (nominacja) – o tyle złe recenzje lub sroga krytyka na takim festiwalu mogą wyrządzić prawdziwe i trwałe szkody filmowi mainstreamowemu.

Jeśli festiwal filmowy jest dość skomplikowaną siecią na poziomie mikro, to tworzy osobną sieć z innymi festiwalami na poziomie makro. W tym przypadku harmonogram obejmuje kolejne festiwale w ich porządku czasowym, przy czym druk staje się głównym źródłem mediacji. Interesujące może być prześledzenie głównych dyskursów w kalendarzu kinowym i zobaczenie, czy inaugurowane są one w Berlinie (połowa lutego), czy naprawdę nabierają kształtu i wartości dopiero w maju (wiosna w Cannes), niesione następnie do Locarno (lipiec) oraz do

Wenecji (początek września), skąd przejmowane są przez Toronto (koniec września), Londyn (październik/listopad), Sundance (połowa stycznia) i Rotterdam (styczeń/luty). Jak już zasygnalizowałem, te ruchome święta i tabory filmowe mają tendencję do identyfikowania jako takie, które koniecznie trzeba zobaczyć (waloryzując je odpowiednio), jedynie pół tuzina filmów rocznie – w ostatnich czasach więcej było tytułów z krajów azjatyckich, Ameryki Łacińskiej czy Iranu niż z Europy – których przeznaczeniem (lub funkcją) jest rzucanie cienia na wielkie blockbustery bardziej niż prezentowanie zdecydowanej alternatywy.

Do takich analiz przydatne mogą okazać się teorie Manuela Castellsa o przestrzeni przepływów i czasie bezczasowym, ponieważ *wyspy czasowe, architektura dyskursywna* i *zaprogramowana geografia*, którymi są współczesne festiwale, niezbyt dobrze reagują na tradycyjne metafory, jak te przeze mnie użyte[39]. Festiwale filmowe, z jednej strony, są typowym postmodernistycznym fenomenem w ich wymiarze autorefleksyjnym i samoreferencyjnym, jak również mają mityczny wydźwięk z ich performatywnymi tautologiami. Z drugiej strony są one oczywistym produktem globalizacji i postfordowskiej fazy tak zwanych przemysłów kreatywnych i ekonomii doświadczenia, gdzie festiwal próbuje spieniężyć zalety czasu i przestrzeni, znane również z turystyki i przemysłu dziedzictwa, ale w innych celach. Cele te jeszcze muszą zostać wyraźnie zdefiniowane. Dla kina europejskiego są szczególnie niepewne, raczej mogą być traktowane sceptycznie czy nawet cynicznie, jeżeli nalegamy na utrzymanie pierwszorzędności wartości sztuki, autora i kina narodowego jako przewodnich zasad. Możemy jednak, jak sugerowałem powyżej, patrzeć na obieg europejskich festiwali filmowych jako szczególny rodzaj sfer publicznych, gdzie mediatyzacja i upolitycznienie raz na zawsze zawarły właściwe przymierze. Moglibyśmy nazwać festiwale filmowe symbolicznymi agorami nowej demokracji – repozytoriami i wirtualnymi archiwami rewolucji, które nie odbyły się w Europie w ciągu ostatnich pięćdziesięciu, sześćdziesięciu lat, ale których możliwości i potencjał utrzymuje przy życiu jedynie okręg wyborczy – Hardt i Negri nazwaliby go wielością[40] – będący w stanie zgromadzić się za każdym razem, każdego roku, w dowolnym miejscu. W tym sensie festiwale filmowe są faktycznie przeciwieństwem Hollywood, nawet jeśli zewnętrznie i w niektórych swoich strukturach przypominają je coraz bardziej. W obiegu festiwalowym Europa i Hollywood nie stają już ze sobą twarzą w twarz, ale wewnątrz i przez zwierciadła *mise-en-abyme* wszystkich kultur filmowych tworzących teraz „kino światowe".

Z angielskiego przełożyły Agata Pospieszyńska i Monika Rawska

[39] M. Castells, *The Rise of the Network Society*, Blackwell: Oxford 1996, s. 443–445.

[40] M. Hardt, A. Negri, *Empire*, Harvard University Press: Cambridge, Mass. 2001, s. 60–74.

Przypisy redakcji i tłumacza

* Niniejszy artykuł jest częścią rozdziału książki Thomasa Elsaessera *European Cinema. Face to Face with Hollywood* (przyp. red.).

** Akronim od *Dual Income No Kids Yet* (pracujące pary nieposiadające dzieci) (przyp. tłum.).

*** Rodzice, których dzieci już dorosły i opuściły dom (przyp. tłum.).

**** Sylabowiec od *bourgeois* i *bohemian*, wprowadzony przez Davida Brooksa w książce *Bobos in Paradise: The New Upper Class and How They Got There*, Simon & Schuster: New York 2000 (przyp. tłum.).

***** Międzynarodowa Federacja Zrzeszeń Producentów Filmowych (przyp. tłum.).